SBORNÍK PRACÍ FILOZOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UNIVERZITY
STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS
L 23, 2002

PETR DYTRT

UN PREMIER AVERTISSEMENT OU L'*INCIPIT* DU *MÉRIDIEN DE GREENWICH*

En analysant le début de *Gargantua*, Milan Kundera constate : « Dès les premières phrases le roman abat ses cartes : ce qu'on raconte ici n'est pas sérieux : ce qui veut dire : ici, on ne s'engage pas à donner une description des faits tels qu'ils sont en réalité » [1]. Nombreux sont les auteurs qui ont traité de l'importance et de la portée des premières phrases, voire des premiers mots de l'œuvre littéraire. Il n'est pas nécessaire de remonter à Paul Valéry ou Louis Aragon qui, dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, va jusqu'à parler de « carrefour entre la vie et la mort » [2] à propos de l'*incipit*, pour voir quel rôle joue la première séquence de l'œuvre pour le romancier. Or non seulement pour l'écrivain l'ouverture constitue un passage décisif, mais elle sert aussi et surtout au lecteur qui se fait une idée, dès la première phrase, du style, du genre et des codes artistiques du texte qui va suivre [3]. D'où la surcharge de signification de l'*incipit* qui est en fait un espace de jeu privilégié et fréquemment utilisé pour déjouer les codes ainsi que les attentes du lecteur et la parodie ne se fait pas attendre.

L'enjeu de la présente étude repose sur l'analyse des trois premiers paragraphes du premier roman (!) de Jean Echenoz, qui se révèle d'une extrême importance vu son caractère de « mode d'emploi (lecture) » non seulement du roman en question mais de toute l'œuvre romanesque de l'auteur. Unité close, l'ouverture ou, plus précisément, le passage initial du *Méridien de Greenwich* [4] représente un excellent exemple de jeu sur les codes romanesques aussi bien que sur ceux de l'*incipit*. Reflétant dans sa dimension métatextuelle certains des lieux communs de la critique littéraire de la deuxième moitié du XXème siècle, il est aussi une sorte de manifeste ludique et ironique de l'écriture échenozienne qui, s'étant présentée sur la scène littéraire à la fin des années 70 par ce premier roman, réagit aux inventions et croyances des générations avant-gardistes de l'époque précédente de façon non seulement ludique, ironique et destructive, mais aussi constructive en ce qu'elle

---

1 Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 13.
2 Paris, Skira, 1967. Nous référons à la réédition : Paris, Flammarion, 1981, p. 41.
3 Cf. Iouri Lotman, *Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1980, p. 303.
4 Paris, Minuit, 1979.

réussit à montrer les possibles pistes de revitalisation du roman français qui se trouvait dans l'impasse de l'illisible[5].

L'*incipit* désigne le commencement du livre, ce que confirme d'ailleurs l'origine de la notion : « incipit liber ». Sa mission, dans les manuscrits médiévaux, était de signaler le début d'un nouveau texte. Il apportait également le nom de l'auteur, de lieu de provenance du texte, son genre, etc. A l'inverse de la conception médiévale, *l'incipit* à l'époque moderne représente la première phrase ou même les premiers mots du texte-même et ne s'étale plus dans le domaine du paratexte (ou, plus particulièrement, du « péritexte » genettien, terme désignant tout ce qui précède le texte principal)[6].

L'*incipit* est le premier pas dans l'univers de fiction par lequel le lecteur franchit la frontière entre « le texte artistique » et « le non-texte » [7] ou, encore, par lequel on effectue « le passage du silence à la parole, d'un avant à un après, d'une absence à l'œuvre »[8]. Ceci n'implique pourtant pas un « néant » du texte de ce qui est avant son « être », puisqu'« aucune œuvre littéraire ne s'édifie sur le néant, et le conditionnement historique, économique, social, idéologique, intellectuel, psychologique, linguistique qui le précède ne saurait être défini comme un vide » [9]. Nous verrons comment le « conditionnement » historique ou plutôt historico-littéraire du passé pré-textuel est présent dans l'*incipit* du *Méridien de Greenwich.*

L'*incipit* indique alors un découpage séparant une matière linguistique réellement existante d'un espace linguistique virtuel, préexistant de même que, sur le plan de l'imaginaire, il « détruit l'infinité des mondes narratifs possibles et commence à en construire un » [10]. Finalement, l'*incipit* incarne aussi une première prise de contact entre le locuteur et l'allocutaire de l'énoncé littéraire, entre le narrateur et le narrataire implicite (lecteur virtuel).

Les définitions de *l'incipit* abondent ainsi que les points de vue de leurs auteurs. Toujours est-il que, à en juger selon la variété des dénominations attribuées à l'*incipit* (ouverture, entrée en matière, fragment inaugural, etc.), la problématique des limites de *l'incipit* reste loin d'être claire. Le critère traditionnel de la première phrase semble ne plus convenir, compte tenu de la complexité de la stratégie de codification du texte, notamment à son commencement. La lecture du passage initial

---

5 Cf. les observations de Paul Otchakovsky-Laurens dans un entretien avec Danielle Sallenave paru dans le numéro consacré au postmodernisme de la revue *Littérature*: « Il y a une génération d'écrivains comme Jean Echenoz qui a profité d'un certain nombre d'acquis du Nouveau Roman, et qui essaie d'avancer en rejoignant d'autres formes passées pour essayer de les faire bouger. », *Littérature*, 77, février 1990, p. 95.

6 Le péritexte est pour Gérard Genette une sorte de « zone indécise entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte). » *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, p. 8.

7 Andrea Del Lungo, « Pour une poétique de l'*incipit* », *Poétique*, 94, avril 1993, p 133.

8 Raymond Jean, « Ouvertures, phrases-seuils », *Critique*, 288, 1971, p. 241.

9 *Ibid.*

10 Jean-Jacques Lecercle, « Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'*incipit* », *L'Incipit*, Poitiers, La Licorne, 1997, p. 8.

du roman de Jean Echenoz rappelle, par la souplesse de son romanesque, plutôt l'acte de décodage que la simple séduction. Certes, la première phrase peut à la limite esquisser une image de la stratégie d'écriture, mais celle-ci ne peut être prête à donner une idée de l'approche du texte qu'à l'intérieur d'une première séquence textuelle plus vaste qui serait détachée plus ou moins visiblement de son reste[11]. Suivant les critères possibles de délimitation de l'*incipit* proposés par Andrea Del Lungo[12], les trois premiers paragraphes du *Méridien de Greenwich* se révèlent une unité textuelle bien close, délimitée premièrement par le passage de la description à la narration : les deux premiers paragraphes décrivent « une image initialement fixe » (p.7), le troisième commente cette description et le quatrième est une entrée dans l'action des personnages, soulignée par l'apparition du temps grammatical typique du récit – le passé simple. Deuxièmement, cette unité est enfermée par un propos relevant d'un autre niveau narratif (métanarratif) : par le troisième paragraphe le narrateur analyse explicitement la description précédente.

Le roman s'ouvre sur une description insolite dont la première phrase désoriente complètement :

> Le tableau représente un homme et une femme sur fond de paysage chaotique. (p.7)

L'article défini en tête de la phrase retient notre attention immédiatement. Il paraît référer à un contexte diégétique, un passé de l'univers fictif qui se reconstitue comme « hors-texte ». Ceci, de même que la désignation directe des personnages par le nom propre comme s'ils étaient connus depuis toujours, est un des traits du procédé d'ouverture *in medias res*[13] qui était censé, non seulement dans les romans de Flaubert[14], simuler « le réel » de la narration. A un niveau supérieur, il semble renvoyer à un passé précédant le temps de narration, à un passé pré-textuel du narrateur et du narrataire implicite (le lecteur virtuel) qui s'arrête justement par cette première phrase. Ce passé est relié au présent textuel, visualisé, comme nous le verrons, par le pronom « on ». Ainsi l'article peut aussi stimuler la fonction de contact (« le tableau » que vous voyez) entre les deux instances, ne serait-ce qu'en raison du fait que les premières lignes de l'œuvre sont censées établir une première prise de contact du narrateur avec le narrataire implicite. Sur le plan de la communication littéraire, ici se forment les repères de la situation de l'énonciation, du poste de l'énonciateur et le moment de l'énonciation.

Le principe d'ouverture *in medias res* contraste fortement avec le vague des données initiales portant sur l'histoire : un homme, une femme, un paysage chao-

---

[11] Andrea Del Lungo parle d' « une première unité du texte, dont l'ampleur peut être très variable; un critère possible de découpage est, par conséquent, la recherche d'un effet de clôture, ou d'une fracture dans le texte, soit formelle, soit thématique, isolant la première unité ». « Pour une poétique de l'*incipit* », *Poétique*, 94, avril 1993, p. 135.

[12] *Op. cit.*, p.136.

[13] Cf. sur le problème des entrées en matière dans le roman naturaliste : Jacques Dubois, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *Poétique*, 4, 1973, notamment p. 493.

[14] L'ouverture *in medias res* est un phénomène assez ancien et répandu dans la littérature, notamment au XVII[e] s. Cf. *L'Astrée*.

tique. Par son caractère étrange, cette phrase introduit du suspens et représente en quelque sorte le début du jeu avec les attentes du lecteur. Le passage descriptif continue sur le ton d'étrangeté:

> L'homme porte des habits bleu marine et des bottes en caoutchouc vert. La femme est vêtue d'une robe blanche, un peu inattendue dans cet environnement préhistorique. On imagine sans peine en regardant cette femme qu'un fil doré pourrait ceindre sa taille, et des oiseaux, voire des fleurs, voletant autour d'elle intemporellement, elle pourrait prendre l'allure d'une allégorie d'on ne sait quoi. (p. 7)[15]

Si tout texte est une communication linguistique, c'est-à-dire un *message*, nous pouvons discerner aussi, à la manière de Jakobson, la fonction phatique du texte littéraire, notamment de *l'incipit* où, semble-t-il, elle assure l'une des fonctions de base. Le contact entre l'instance narrative et lectoriale situées au-dessus de l'histoire est ici mis en évidence par le pronom « on » qui est susceptible, dans ce cas, d'avoir la valeur du pronom personnel « nous ». Il est possible donc de discerner deux « entités » qui observent: l'une qui voit tout, mais ne dit pas tout ce qu'elle sait : le narrateur, et l'autre qui n'a d'autre choix que de le suivre – le narrataire qui n'est plus implicite, mais que nous ne saurions pas rapprocher du lecteur réel de la même façon que dans le cas du narrateur et l'auteur. Dans le roman d'Echenoz, le narrateur met en scène par le biais du pronom « on » cette fonction de prise de contact, mais il la déjoue ironiquement ainsi que tout le sérieux du message par le lyrisme simulé et artificiel des attributs éventuels de la femme qui contrastent avec l'étrangeté du milieu. En énumérant les possibilités de parfaire ou modifier (le conditionnel présent du verbe « pouvoir » à valeur hypothétique et qui n'est sans rappeler les débuts des romans de Georges Perec[16]) le contexte diégétique, l'instance narrative met à nu le processus de création romanesque et se révèle explicitement dans sa posture de créateur qui bâtit le roman et qui est à l'origine de ce qu'on lit. Le narrateur se présente ici dans son rôle de rapporteur de l'histoire en soulignant sa fonction de régie, que lui attribue Gérard Genette[17], dont il semble abuser pour ironiser la narration en affichant le caractère arbitraire du devenir du récit, et ceci dès les premières phrases du roman. Ainsi le jeu avec les attentes du lecteur continue.

Le paragraphe suivant situe l'histoire au niveau spatio-temporel :

> C'était aux antipodes, au début de l'hiver. L'homme et la femme avançaient sur l'arrête d'un terrain pentu, essaimé de cailloux ovales, mats et légers comme de la pierre ponce, qui glissaient sous leur pieds et dévalaient de part et d'autre de la crête, s'attirant par incitation mutuelle et formant un long ruissellement de

---

15 Nous soulignons.

16 Cf. notamment *Les Choses* : « L'œil, d'abord, glisserait sur la moquette grise d'un long corridor, [...]. Les murs seraient des placards de bois clair, [...] », Paris, René Juliard, 1965, p. 9. Et, bien sûr, *La Vie mode d'emploi* : « Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça, d'une manière un peu lourde et lente, [...] », Paris, Hachette, 1978, p. 19.

17 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 260.

> claquements bousculés, comme un *r* interminablement roulé. Autour de ces deux personnages, le paysage était morcelé, labouré, comme mâché par un hachoir ; eux-mêmes se prénommaient Byron et Rachel. (p. 7)

De nouveau, nous rencontrons un élément au caractère anaphorique : le pronom démonstratif en tête de la phrase réfère à toute l'histoire du roman concentrée ainsi en un seul mot, voire en une lettre. Cette pratique n'est sans rappeler les commencements où le narrateur s'identifie avec l'histoire qu'il relate, notamment s'il se permet de rapporter les « détails » minutieux comme dans ce passage. Or l'effet ironique provoqué par l'excessif de ces détails annonce de nouveau la facticité de la narration et, bien sûr, l'allure perturbatrice du narrateur. Non seulement ce passage contient des comparaisons cocasses (bruit de cailloux glissants – « un *r* interminablement roulé » ou paysage morcelé – « mâché par un hachoir » (p.7)), mais c'est surtout l'indication des noms de personnages à la fin du paragraphe qui étonne[18]. Cette précocité trahit le procédé d'introduction des personnages appelé par Genette « ignorance initiale » [19] qui consiste à simuler de ne pas connaître le héros au début du récit jusqu'à ce qu'il soit présenté par un autre personnage ou se soit présenté lui-même (dans un entretien avec d'autres personnages). Le narrateur détourne ce procédé, car les héros initialement inconnus ne sont pas présentés par un autre personnage, mais par le narrateur lui-même et ceci encore à l'intérieur du passage initial descriptif.

Le troisième paragraphe clôt l'*incipit* du roman, c'est dans ce discours métatextuel[20] proprement dit, qui appartient au narrateur et dont le contenu sémantique porte explicitement sur la narration elle-même[21], que le lecteur apprend finalement les renseignements décisifs pour sa lecture ultérieure qui peuvent éventuellement l'inciter à relire le roman dès le début :

> Que l'on entreprenne la description de cette image, initialement fixe, que l'on se risque à en exposer ou supposer <u>les détails, la sonorité et la vitesse de ces détails, leur odeur éventuelle, leur goût, leur consistance et autres attributs</u>, tout cela éveille un <u>soupçon</u>. Que l'on puisse s'attacher ainsi à ce <u>tableau</u> laisse planer un <u>doute</u> sur sa <u>réalité</u> même en tant que tableau. Il peut n'être qu'une métaphore, mais aussi l'objet d'une histoire quelconque, le centre, le support ou le prétexte, peut-être d'un récit. (p. 7–8)[22]

---

18 Sans négliger, bien sûr, l'étrangeté de l'onomastique des personnages : Byron (cf. lord George Gordon Byron), prénom de Caine (rappelle le personnage biblique de Caïn) et Rachel (rappelle le personnage biblique ou la jeune actrice juïve d'*A la recherche du temps perdu*), dont valeur d'allusion intertextuelle ne fait qu'accompagner l'exhibition du caractère factice et ironiquement distancié de la narration.

19 Cf. Gérard Genette, *op. cit.*., p. 208

20 Cf. La définition du métatextuel de Bernard Magné dans « Métatextuel et lisibilité » in *Protée*, 1-2, printemps-été 1986, p. 77 : « appartient au métatextuel tout énoncé qui, dans un texte, apporte une information, dénotativement et/ou connotativement, sur la scription du texte et/ou sur son écriture et/ou sur sa lecture. »

21 Dans ce cas ce propos du narrateur relève de ce que Gérard Genette appelle « le métanarratif ». Cf. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 261.

22 Nous soulignons.

L'évocation du doute et du soupçon censés s'étaler sur la séquence précédente éveille, s'il n'était pas éveillé déjà auparavant, le questionnement sur le sens, notamment sur le sens caché d'un tel énoncé. Le changement de niveau narratif ainsi que l'outrance des possibilités d'observation du tableau initial intensifient encore l'impression d'étrangeté et de désarroi du lecteur désorienté par la dévaluation du présent roman qui se désigne comme une histoire « quelconque ». Ici se trouve le point culminant de l'*incipit* que Hans Robert Jauss appelle l'« horizon d'attente » [23]. La portée de cette parenthèse est décisive pour la suite de la lecture du roman dans la mesure où elle invite ouvertement à réévaluer certains aspects des données acquises, à commencer par la description précédente.

Le dévoilement du sens caché portant sur la production du texte lui-même suscite néanmoins certains problèmes et, souvent, il relève de la gageure. Dans notre cas, il s'avère intéressant de préciser la distinction entre le métatextuel qui porte explicitement sur l'écriture du texte narratif, à la façon de la troisième partie de l'*incipit*, et celui qui n'en parle qu'implicitement, sous forme de tropes métatextuelles (métaphore, allusion ou même synecdoque). Bernard Magné propose de distinguer le métatextuel dénotatif et connotatif[24]. Ce tri semble projeter de la lumière dans la problématique généralement dénommée comme auto-représentation, réflectivité ou encore mise en abyme de la narration[25]. Le métatextuel dénotatif égale au « métanarratif » genettien[26] et son contraire connotatif s'en distingue en ce qu'il est implicite, c'est-à-dire que son « signifié est *toujours* spécifique puisque les informations qu'il fournit portent sur autre chose que le référent du discours » [27]- c'est-à-dire l'histoire et l'univers diégétique -, tandis que le signifié du métatextuel dénotatif porte sur la narration directement. En même temps qu'il dénote par le biais des informations métatextuelles qui mettent en doute les procédés formels produisant la fiction, le narrateur invite à opérer une interrogation connotative du sens de son propos, encadré par le troisième paragraphe. Ainsi, au bout d'une deuxième lecture, il est possible de s'apercevoir du caractère parodique non seulement des quelques phénomènes que nous avons relevés (simulation du suspense, ouverture par la formule « c'était ... » et par l'ignorance initiale), mais particulièrement de l'ironie représentée par les substantifs-clés que nous avons soulignés : « tableau, détail, soupçon, description, réalité ». Ils peuvent éveiller l'attention du lecteur instruit dans le contexte littéraire du troisième quart du XX[ème] siècle . Les mots cités, ne sont-ils pas les *topoï* des débats de la critique littéraire de cette

---

23 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard , 1978, p. 50. Andrea Del Lungo précise que « cette forme de séduction se déploie justement quand le lecteur perd toutes ses certitudes, en percevant l'écart du texte par rapport à des modèles, à des stéréotypes, à des formes connues. On reconnaît là le principe même de l'ironie, en tant que signe d'une différence, d'une prise de distance. » *Op. cit.*, p. 171.

24 Bernard Magné, *op. cit.*

25 Ce que Lucien Dällenbach dans la classification des mises en abyme appelle « la mise en abyme de l'énonciation », c'est-à-dire celle qui reflète la production du texte même. *Le Récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

26 Cf. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 261.

27 Bernard Magné, *op. cit*, p. 80. C'est l'auteur qui souligne.

époque? La récurrence du substantif « tableau » ainsi que l'article défini qui le précède, ne pourrait-il pas référer allusivement au « *tableau* initial »[28] des romans de Balzac – ouverture « sur un discours statique, longtemps synchronique, vaste concours immobile de données initiales » [29] – allusion d'autant plus ironique vu la brièveté du tableau « initialement fixe » (p.7) du *Méridien de Greenwich.* Ou encore « détail réaliste inutile » [30] repéré chez Flaubert et censé provoquer l'effet de réel par l'illusion référentielle[31] et la question de possibilité de représenter la réalité, le soupçon et son « ère » dans laquelle on était « entré » [32] au début des années 50, car « non seulement (l'auteur et le lecteur) se méfient du personnage du roman, mais, à travers lui, ils se méfient l'un de l'autre » [33]. Evoquant certaines questions de la littérature, notamment sa capacité à représenter le réel, l'auteur semble dévoiler sur un niveau « méta-métatextuel » sa posture vis-à-vis de ces débats : son écriture ironique rejette toutes ces questions en s'en moquant.

Le décodage de tels niveaux de signification et la reconnaissance de cette manière d'écriture exige, certes, un ensemble de savoirs sur les problèmes suscités par les notions de « détail, réalité, soupçon », ainsi qu'une connaissance générale du contexte littéraire des décennies écoulées. Il exige des « compétences culturelles » [34] du lecteur. Mais ce problème dépasse le propos de la présente étude qui vise simplement à faire entrevoir les possibles pistes d'interprétation du roman en question. Toutefois, force nous est de constater que, quitte à se voir privé de compréhension exhaustive des allusions métatextuelles du roman, un lecteur non averti et non renseigné par l'*incipit* peut toujours accéder à leur lecture, ne serait-ce que grâce à leur caractère de réécritures des romans d'action qui les rend, d'ailleurs, plus lisibles et séduisants. Le roman échenozien offre toujours une double lecture : celle du roman d'aventures et celle d'une aventure du roman.

L'*incipit* installe le « soupçon » dans la conscience du lecteur et par là l'invite à une seconde lecture : celle du métatextuel dénotatif, c'est-à-dire de ce qui dévoile l'écriture du roman, facilement reconnaissable dans le texte grâce à un changement de niveau narratif, mais surtout celle du métatextuel connotatif, car le roman de Jean Echenoz offre souvent la possibilité d'une interprétation seconde des faits[35]. Cette éventualité n'est pas tellement difficile à discerner dans la mesure où elle est souvent pré-indiquée, si le narrateur est, selon Gérard Genette[36], le régisseur et/ou organisateur de toute la narration, par un « coup » de la part de ce dernier. Ainsi de

---

[28] Cf. Roland Barthes, « Par où commencer ? », *Poétique*, 1, 1970, p. 4. C'est l'auteur qui souligne.

[29] *Ibid.*

[30] Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968, ici la pagination réfère à une réédition ultérieure dans : Roland Barthes – Leo Bersani – Philippe Hamon – Michael Riffaterre – Ian Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 81 – 90.

[31] Cf. *ibid.*, p. 89.

[32] Nathalie Sarraute, «L'ère du soupçon », *Les Temps Modernes*, 52, 1950, p. 1419.

[33] *Ibid.*, p. 1419.

[34] Bernard Magné, *op. cit*, p. 87.

[35] Bernard Magné parle de « diachronie lectorale ». *Op. cit.*, p. 87.

[36] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 261.

l'*incipit* du *Méridien de Greenwich* qui avertit le lecteur explicitement et qui vaut une sorte d'indicateur de la nécessité d'une interrogation sur le sens caché relevant du métatextuel connotatif. Ainsi dans la suite immédiate, il est possible de découvrir une autre remarque allusive concernant le narrateur et son travail. L'avertissement signalé par l'*incipit*, l'histoire peut être amorcée, le ludisme du narrateur peut prendre plein son essor : voici le propos de Byron, personnage décrit dans l'*incipit* :

> Toutes ces endroits se ressemblent, dit Byron, et toutes les descriptions aussi. [...] Ça n'existe pas les récifs roses, c'est un menteur. (p. 8)

De quelle description parle Byron en effet ? Si on conçoit le personnage romanesque comme en élément anthropomorphique de fiction qui traduit les propos du narrateur, ne pourrait-il pas s'agir également, vu le caractère général de ce que Byron suggère, de la description littéraire ironisée ? Et ce « menteur » : qui est-ce en effet ? Est-ce que ce n'est pas aussi le narrateur qui s'auto-désigne à travers les dires du personnage en faisant allusion à son statut de joueur ?

Une telle interprétation du métatextuel implicite est, certes, toujours susceptible et imprégnée du danger de surinterprétation. Elle pourrait nous amener jusqu'à une théorie d'omniprésence du sens caché et de la possibilité d'une double interprétation des faits racontés dans le roman de Jean Echenoz. Mais ici encore il est question d'une allusion métatextuelle, vu qu'elle appartient au réseau d'allusions décrites dans le cadre de l'*incipit* dont elle est une sorte d'écho rappelant la nécessité de se méfier constamment : le soupçon doit en effet être transféré à l'instance narrative elle-même, car son jeu avec la véridicité et la frustration des attentes du lecteur ne connaît pas de limites. Ainsi du dévoilement qui n'a lieu qu'à la fin du premier chapitre qui montre que l'histoire jusqu'ici racontée n'est qu'une scène filmée et projetée dans une autre histoire, celle du personnage de Georges Haas qui la regarde et dont le narrateur adopte le point de vue. Par surcroît, le doute porté sur le narrateur qui s'est désigné lui-même comme menteur est intensifié par une contradiction impertinente, sûrement montée exprès : au cours du récit le narrateur insiste sur sa fonction du producteur et gérant du récit omniscient avec toutes sortes de métalepses et prolepses :

> Le long moment qu'ils s'embrassèrent, Byron eut le temps de penser qu'ils allaient cesser de s'embrasser, qu'ils descendraient ensuite la falaise par un chemin plus facile que le premier et la barque arriverait. [...] Ainsi tout se passa, à ceci près qu'il se tourna encore, une dernière fois, parvenu au sommet de la falaise, et il considéra la mer. (p. 12),

tout en introduisant des commentaires métatextuels explicatifs soulignant l'ignorance à propos de l'origine du récit :

> Un roman, peut-être, plutôt qu'un récit. (p. 9), Point de roman, donc ; un film c'était. (p.14)

Cette contradiction est un bel exemple du jeu du narrateur – « menteur » avec les attentes lectoriales auquel le lecteur se heurte constamment. C'est une démons-

tration du ludisme qui traverse toute l'œuvre romanesque de Jean Echenoz sous plusieurs apparences.

Pour conclure, nous pouvons constater que l'*incipit* du *Méridien de Greenwich* représente une séquence initiale enfermant trois parties : les deux premiers paragraphes – description initiale des personnages et du milieu spatio-temporel, ironisée par les précisions impertinentes – sont mis en doute par le troisième paragraphe – commentaire métanarratif (métatextuel dénotatif) du narrateur. Ce passage éveille une réflexion sur la narration du présent roman et appelle à un questionnement sur une éventuelle présence du sens caché relevant du métatextuel connotatif. Or *l'incipit* incite également à relancer la lecture dès le début, et à rechercher de nouveaux champs de signification. La seconde lecture aura le caractère de connotation, dévoilant la dimension parodique de l'*incipit* de même que les possibles interprétations des allusions métatextuelles implicites : la troisième partie de l'*incipit* – commentaire métatextuel explicite du narrateur – peut donc être conçu comme une réflexion « méta-métatextuelle » sur la (im)possibilité de représentation en littérature en général, de même que l'allusion ironique aux débats de la critique et à certains théoriciens des avant-gardes littéraires de la deuxième moitié du XX[ème] siècle. Dans ce cas-là, l'*incipit* est un réseau métatextuel regroupant plusieurs faits connotatifs et invite au repérage d'autres phénomènes ponctuels relevant du métatextuel implicite dans la suite du roman et leur combinaison en réseau. Ici, l'*incipit* fonctionne comme un instrument d'affichage de la rhétorique de l'auteur, de sa posture de romancier ironique et perturbateur.

A la façon des observations de Milan Kundera à propos du texte rabelaisien, nous pouvons constater que le premier roman de Jean Echenoz « abat ses cartes dès les premières phrases : ce qu'on raconte ici n'est pas sérieux : ce qui veut dire : ici, on ne s'engage pas à donner une description des faits tels qu'ils sont en réalité » [37], c'est-à-dire que nous sommes dans le domaine du jeu avec la fiction, du jeu de littérature.

[37] Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 13.